https://doi.org/10.21301/eap.v16i1.5

Lada Stevanović

Etnografski institut SANU, Beograd
lada.stevanovic@ei.sanu.ac.rs

Humor i antika na filmu: *Rimski skandali* i *Žitije Brajanovo*

Apstrakt: Tema ovog rada su dva filma s antičkim motivima: *Rimski skandali* (1933) i *Žitije Brajanovo* (1979). Oba filma su komedije koje, premda smeštaju radnju – barem jednim delom – u antičku prošlost, predstavljaju satiru koja uvek ima aktuelnu socijalnu žaoku. Kakvo je značenje antike u ovim komedijama i na koje načine se konstruiše humor u njima? Koja pitanja recepcije ova dva filma mogu postaviti? Šta je parodija i na koji način se kroz ovaj žanr može uspostaviti veza s antikom?

Ključne reči: *Rimski skandali, Žitije Brajanovo* antika, film, parodija

Uvod

„Nije kliše priznati da je od Drajdena do Diznija, od Venecije do Vegasa, ’moderni’, pre svega zapadni svet, oduvek bio u dijalogu s antikom”.
Katie Fleming, *The Use and Abuse of Antiquity*, 130

Antika se u sedmoj umetnosti pojavljuje od samih početka filmskog stvaralaštva. Kao i u drugim primerima recepcije, i ovde ulogu igraju kontekst u kome se recepcija odvija, specifičnosti medija (uključujući i odnos prema publici), kao i lični umetnički pečat. Budući da prvi filmovi nastaju krajem XIX i početkom XX veka (prvi u bogatom korpusu filmova s antičkom tematikom ili motivima bio je kratki nemi film *Kupidon i Psiha*[1] snimljen 1897), u to vreme antika na filmu nadovezivala se na popularne *toga* predstave i romane kao što su *Ben Hur: Priča o Hristu* Luisa Volasa (Lewis Wallace), *Poslednji dani Pompeje* Edvarda Bulver-Litona kao i *Quo Vadis* Henrika Sjenkjeviča (Henryk Sienkiewitz). Kako se razvijala kinematografija, tako je i antika u filmskoj tradiciji dobijala svoje mesto o čemu svedoče brojni rimejkovi popularnih fil-

[1] *Cupid and Psyche* 1897, James H. White, Sutro Baths, San Francisco: Edison Manufacturing Company.

mova. Samo *Ben Hur* snimljen je četiri puta: 1907, 1925, 1959, 2016, a 2003. pojavio se i kao animirani film. Među filmovima s antičkom tematikom, koji se često nazivaju *mačevi i sandale* ili *peplum* filmovi, posebno mesto zauzimaju komedije. Tema ovog rada biće dve komedije snimljene u razmaku od pedeset godina: *Rimski skandali*[2] (1933) i *Žitije Brajanovo*[3] (1979).

Metodološki se ovaj rad upisuje u oblast recepcija antike koja predstavlja široko i dinamično interdisciplinarno istraživačko polje u kome su se klasičarima pridružili i predstavnici drugih humanističkih disciplina – književne i umetničke teorije, filozofije, antropologije, arheologije, studija religije, filmskih, pozorišnih kao i studija kulture. Oni proučavaju različite primere i načine preuzimanja i adaptiranja kako pojedinih antičkih tekstova – direktno iz antike ili iz potonjih epoha, određenih matrica prepoznatljivih u antici – ali i antike u celini (Hardwick&Stray 2011, 4) u različitim kontekstima, svesni činjenice da „ono što srećemo nije antika kakva je ’stvarno’ bila, već (je) proizvod načina na koji se antičko doba tokom dve hiljade godina ponovo stvaralo, idealizovalo, podražavalo i koristilo" (Amadu 2019, 8). U tom smislu, reč je o kritičkom polju istraživanja koje razotkriva ispisivanje antičke *tradicije* kao kategorije koja je uvek kontekstualno uslovljena, dinamička i diskurzivna jer „ono što u tradiciji ostaje implicitno skriveno, (a) u recepciji je uvek jasno: naime i recepcija i tradicija predstavljaju nova ispisivanja antike, s tom razlikom što tradicija, za razliku od recepcije, ima tendenciju da se naturalizuje i predstavlja kao ’istinsko’ nasleđe" (Stevanović 2020, 12).

Ima istraživača koji smatraju da se ova disciplina počela razvijati poznih šezdesetih godina XX veka u Nemačkoj, sa Hansom Robertom Jausom (Hans Robert Jauss), Vofgangom Izerom (Wofgang Iser) i Hans-Georgom Gadamerom (Bakogiani 2016, 96). U osnovi njihovih teorija bilo je pomeranje fokusa sa teksta i autora na čitaoca i primaoca (tj. s antike na recepciju i kontekst u kome se ona odvija), što se poklapa sa teorijom koju je u to doba razvio Rolan Bart (Roland Barthes) u *Smrti autora.*

Osvrnuću se kratko na ovu poznatu teoriju kako bih ukazala na važnost spomenutog teorijskog preokreta za studije recepcije antike, kao i zbog činjenice da je za Bartovu argumentaciju bio ključan rad jednog važnog antropologa antike – Žan-Pjera Vernana (Jean-Pierre Vernant) o dvosmislenim značenjima u antičkoj tragediji. Naime, Bart se poziva na Vernanovo objašnjenje ovog fenomena i činjenice da su akteri drame svesni samo pojedinih značenja (u čemu je ključ tragičnog ne/razumevanja), za razliku od publike, tj. gledalaca ili čitalaca kojima se dvosmislenost, kao i nesvesnost aktera, razotkrivaju u potpunosti.

[2] *Roman Scandals* 1933*,* Frank Tuttle, Hollywood: Samuel Goldwin.

[3] *Monty Python's Life of Brian* 1977, Terry Jones, UK: HandMande Films, Python (Monty) Pictures.

Upravo ovo Vernanovo objašnjenje Bartu je poslužilo kao jedan od argumenata za razotkrivanje procesa pisanja koje je složeno i može da stvori mnoga značenja koja ulaze u dijalog, a njihova destinacija sažimanja je primalac, tj. čitalac (Bart 1999, 200–201). Ova, kao i druge teorije koje prepoznaju intertekstualnost iz književne su kritike uticale i na studije recepcije antike koje su se razvijale u različitim smerovima – baveći se pojedinim antičkim delima i njihovom recepcijom u određenom trenutku ili kroz istoriju (lančana recepcija), baveći se strukturama antičkih dela ili mitova prepoznatljivih u potonjoj umetnosti i kulturnim fenomenima, ili izučavajući recepciju antike kao epohe. U svakom slučaju i metodologija recepcije i samo razumevanje recepcije se vremenom usložnjavalo, kreirajući dijaloge s antikom i antikama koje su se razvijale u različitim epohama[4]. Ključno je da su u procesu recepcije čitaoci istovremeno i autori, a njihove se uloge neprekidno prepliću. U kontekstu toga da antika živi već vekovima, i da su se vremenom čitanja i značenja antike katkada izmišljala, katkada čuvala, katkada menjala, ovo istraživačko polje je uzbudljivo i nepregledno. Za recepciju ne samo da su značajni društveni i kulturni konteksti, kao i stari i novi tekstovi, već i žanrovi. Značenja antike na filmu osobena su, ali i kompleksna. Ovaj rad će se pozabaviti tek jednim segmentom ove teme, koja se u spomenutim filmovima konstruiše kroz humor.

Rimski skandali

> Josephus: Tell me, what's your name?
> Eddie: Eddie.
> Josephus: There's no such name. I'll call you Oedippus.
> Eddie: All right, I'll call you Jo.

Kada u filmu *Rimski skandali* Amerikanac iz grada po imenu West Rome doputuje u prošlost i sprijatelji se sa svojim novim gospodarem koji ga je kupio kao roba – i to kako bi ga oslobodio – Rimljanin svom novom prijatelju daje antičko ime Edip jer za ime Edi nikad nije čuo, dok pridošlica iz XX veka takođe prilagođava Džozefovo ime američkom Džo. Radi se o procesu adaptacije, tj. prilagođavanja koje je uobičajeno za recepciju: po kratkom postupku Edi je svog rimskog prijatelja počeo posmatrati svojim savremenim, američkim očima, a u širem smislu takva će biti i slika Rima koju će ponuditi i ova filmska muzička komedija, kako bi, kao u ogledalu, vratila odraz u svakodnevicu američkog srednjeg zapada gde radnja filma započinje.

[4] Analizirajući dve radio drame na antičke teme, Hristićevog Oresta i Lukićevu Medeju, autori ukazuju na to da „naše vreme traži stalni dijalog sa prošlošću, bez obzira da li je sećanje istorijsko ili mitsko" (Maričić, Radulović and Todorović 2018, 189).

Rimski skandali (Roman Scandals) film je reditelja Frenka Tatla (Frank Tuttle) u produkciji Semjuela Goldvina (Samuel Goldwyn) koji je snimljen 1933. godine i pripada kratkom periodu necenzurisanih ostvarenja u takozvanoj *pre-kod* eri, koja se odnosi na kinematografiju između 1929. godine i sredine 1934. godine kada je uveden Hejzov kod (*Hays Code*) koji je regulisao produkciju pokretnih slika (*Motion Picture Production*) u Holivudu, propisujući različite vrste ograničenja – od zabrane prikazivanja golog tela, homoseksualnosti, preljube, opscenosti (čak i u šali ili muzici), pa i plesa koji je mogao imati seksualnu aluziju. Osim na telesnost i seksualnost, cenzura se odnosila i na istoriju, institucije i građane drugih naroda koji su se morali prikazivati sa poštovanjem.[5] Sve u svemu, film o kome je reč na izrazit način prethodi i odudara od doba u kome su u Holivudu nametnute striktne cenzorske regulative, koristeći slobode koje su kasnije bile ograničene. Razigrana, duhovita i maštovita, ova komedija sa dobrom muzikom daleko je od puke zabave. Ona još jednom potvrđuje da u osnovi dobre komedije, osim sjajnih komičara i istančanog humora, može postojati promišljanje i razvijena svest pre svega o aktuelnim društvenim problemima, ali i kritički odnos prema suptilnim pitanjima poput odnosa prema kulturi u širem smislu, prema (antičkoj) prošlosti, koja se često veliča i provlači kroz ideološke prizme.

Da li je moguće da je početkom XX veka ideja da se antički Rim prenese na filmsko platno (slično kao i nedavno kada je snimljena *Troja*) ponikla iz ugleda koji je antika već uveliko uživala u američkoj i evropskoj kulturi, u pokušaju da se novi medij popularizuje antičkim kapitalom?[6] Margaret Malmud ističe upravo to kao motiv prisustva antike u ranim pokretnim slikama, u doba kada je radničkoj klasi, koja je već pohrlila u bioskopske dvorane, trebalo da se pridruže i ostali društveni slojevi (Malmud 2008, 158). Tako su se, kao mamac za publiku iz srednjih i viših staleža, na filmskom platnu počeli da pojavljuju adaptirani popularni devetnaestovekovni romani i *toga* predstave sa rimskim, istorijskim i biblijskim temama: *Ben Hur: priča o Hristu* Luisa Volasa koji se prvi put pojavio na filmskom platnu 1907. godine u režiji Sidnija Olkota (Sidney Olcott)[7]; *Poslednji dani Pompeje*[8] iz 1913. godine u režiji Marija Kaserinija

[5] https://bettyboop.fandom.com/wiki/Betty_Boop_%26_the_Hays_Code

Interesantno je da se ova cenzura odnosila i na crtane filmove, pa je čak i haljina Beti Bup u crtaću morala da bude produžena do ispod kolena. Ipak, ova junakinja zadržala je svoju originalnu odeću na novinskim i drugim reklamama.

[6] Naravno da izbor *Ilijade* i snimanje *Troje* nije imao za motiv popularizaciju kinematografije u celini, ali je vrlo verovatno da je na izbor ovog antičkog predloška podjednako uticalo što je Homerov ep svima poznat (makar su čuli za njega), ali i što nije bilo potrebno plaćati autorska prava.

[7] *Ben Hur*. 1907. Sidney Olcott. New York: Kalem Company.

[8] *Last Days of Pompeii.* 1913. *Edward Bulwer-Lytton.* Mario Caserini & Eleuterio Rodolfi. Italy: Società Anonima Ambrosio.

i Eleuterija Rodolfija (Mario Caserini i Eleuterio Rodolfi) kao i *Quo Vadis?*[9] Henrika Sjenkjeviča koji je prvi put snimljen u Italiji 1913. godine u režiji Enrika Gvaconija (Enrico Guazzoni). Svi spomenuti filmovi doživeli su po nekoliko novijih i nama poznatijih verzija, od nemih, crno-belih, do filmova u boji. Oni su na osoben način prolazili kroz proces recepcije antike – to je svakako zavisilo od trenutka i konteksta kada su nastajali, ali i od stava i odnosa samih umetnika.

Film *Rimski skandali* nema književni predložak, ali se po motivima potpuno uklapa i parodira žanr filmova *mačeva i sandala* koji karakteriše niz tipičnih motiva – ambijent Rima iz doba pozne republike ili carstva (često čak i kada se radnja odvija u Grčkoj ili negde drugde na antičkom Mediteranu), scenografija raskošnih rimskih palata, antička odeća – rimske toge ali i grčki hitoni, trke dvokolicama, razuzdane gozbe, ljubavni zapleti i standardizovane uloge u kojima se pojavljuju infantilni carevi i lukave, zavodljive carice, potkupljivi senatori, robovi i robinje, gladijatori, vojnici, hrišćani. Iako ne postoji potpuna saglasnost oko toga na koje filmove se spomenuti termini odnose, najčešće se koriste kao krovni termin za holivudske epske spektakle iz 1950-ih i 1960-ih, ali katkada označavaju i filmove od početka XX veka do danas. Matilde Skoje smatra da je reč o žanru koji počinje da se razvija još krajem XIX veka, sa kratkim plesnim filmom *Kupidon i Psiha* (1897) (Skoje 2016, 370), nakon čega su usledili brojni nemi filmovi s antičkim motivima, snimljeni pre svega u Italiji, Francuskoj i SAD.

Naziv filma *Roman scandals,* verovatno je nastao kao igra reči prema *Roman sandals*, još i danas popularnoj obući nastaloj po uzoru na rimski original. Uostalom, moderno asocijativno povezivanje sandala s antikom prepoznatljivo je i u već spomenutom nazivu filmskog žanra koji ovaj film parodira – *mačevi i sandale.* Radnja počinje u američkom gradu West Rome u kome lokalne glavešine (gradonačelnik, bankar i policajac) surovo sprovode svoje interese, sklapajući međusobne dogovore koje potkrepljuju mìtom. Međutim, kuda god krenuli, nailaze na dobronamernog i trapavog, naizgled naivnog, ali zapravo oštroumnog siromašnog građanina Edija (jevrejski emigrant iz istočne Evrope) koji nema dlake na jeziku. U glavnoj ulozi pojavljuje se čuveni glumac, komičar i pevač Edi Kantor (*Eddie Cantor*) i sam poznat po humanitarnom radu i društvenom angažmanu. Uloga je, očito, i bila pisana za njega.[10]

---

[9] *Quo vadis?* 1913. Enrico Guazzoni. Italy: Società Italiana Cines.

[10] Prvi pisci scenarija za ovaj film bili su Džorž Kaufman (George Kaufman) i Robert Šervud (Robert Sherwood). U dogovoru sa Semjuelom Goldvinom, a poučen ranijim iskustvima sa komičarima, Kaufman je insistirao da glavni glumac neće menjati scenario, međutim Edi Kantor se pojavio na prvom čitanju scenarija i komentarisao ga tri sata, nakon čega je Kaufman napustio prostoriju i odlučio da prekine saradnju sa Goldvinom, koji nakon toga nikada nije platio obećanu sumu Kaufmanu i Šervudu. Posle toga angažovani su drugi scenaristi, s tim da je, po svoj prilici, i Edi Kantor značajno uticao i na sam tekst filma (Berg 2013).

U nizu sukoba Edija sa spomenutim moćnicima, prvi se dešava u muzeju posvećenom starom Rimu. Dan je nastavničke konvencije kada se gradske nastavnice sastaju ispred Muzeja rimske umetnosti sa gradonačelnikom Zapadnog Rima i sa donatorom, gospodinom Kuperom koji je osnovao muzej, a koji će ih povesti u obilazak. Inače, na tabli, osim natpisa „Hram rimske umetnosti" piše i ime donatora ovog zdanja i to slovima upadljivo krupnijim od svega ostalog. U zvaničnom obilasku Muzeja, posetioci najpre nailaze na Edijevu garderobu koja visi okačena o konopce razapete između antičkih statua, a potom i na ovog beskućnika koji je prenoćište našao na skulpturi ležeće carice Agripe (inače je to u latinskom muško ime) koja je prema filmskoj verziji bila supruga cara Valerija što se sve kosi s istorijskim činjenicama. Iako ima posetiteljki koje staju na stranu Edija, ističući da je krov nad glavom za siromaha vredniji od rimskih statua (tj. njihovih kopija), očito je da se lokalne glavešine ne slažu sa time. Radi se o tome da ovo mesto, kao i svaki javni muzej, predstavlja prostor ispunjen ideološkim značenjem u kome se moraju poštovati strogo postavljena pravila ponašanja. Naime, javni muzeji imaju značaj za čitavu zajednicu, a, pre svega, za one koji se nalaze na njenom hijerarhijskom začelju. Stoga i ova institucija, kroz povezivanje s antičkim Rimom, nesumnjivo ima funkciju da napravi sponu s antikom, služeći kao svedočanstvo o veličanstvenom i nedodirljivom poreklu i uzvišenoj veličini samog grada, ali pre svega njegove elite. O tome kako ovo ideološko upisivanje u prošlost koristi pre svega hegemonim strukturama, svedoči i scena u kojoj gospodin Kuper sa podjednakim nipodaštavanjem i prezirom nastavlja da se odnosi prema Ediju koji pokazuje impresivno poznavanje istorije Rima i ispravlja njegove greške.

Prvi muzeji nastajali su kao kolekcije kojima su se sticala i proširivala znanja o nepoznatim zemljama, ljudima i kulturama, već krajem XVIII veka, kada su privatne kolekcije prerasle u javne institucije, one su se pretvorile u jedan od značajnih pogona za proizvodnju i izgradnju nacionalnih identiteta (Macdonald 2003, 3; Gavrilović 2006, 45). Ideološke mehanizme značajne za rad muzeja i način reprezentacije prošlosti u ovim institucijama je Džon Fisk slikovito predstavio kroz povlačenje paralele između muzeja, hramova i banaka:

> [muzeji su] svojim izgledom i upošljavanjem stražara, konotacijama aristokratije i religije pridodali i konotaciju odlično čuvane banke, kao što i priliči društvu u kome su investicije, estetika i duhovne vrednosti međusobno neodvojive kategorije. (Fisk 2001, 94; Gavrilović 2006, 46)

Upravo navedena scena iz filma predstavlja sjajnu ilustraciju spleta o kome je reč. U muzej stižu gradonačelnik (moćnik, ideolog) i bankar, kritikujući čuvara, koji nije dobro shvatio svoju dužnost, a to je striktna i stroga zaštita muzejskog prostora i eksponata koji simbolički predstavljaju moć i ugled upravo nedodirljivih društvenih protagonista za čije se potrebe ideologije i konstruišu. Filmska epizoda na zanimljiv način preplиće simboličku moć samog muzeja i

pozivanja na antičku prošlost, a i jedno i drugo direktno je povezano s idejom koja se nalazi u srži politizovanog nacionalnog diskursa, a to je da svaka nacija polaže pravo na sopstvenu kulturu (Handler 1988; Macdonald 2003, 2). Poznato je da je polet u izučavanju antičke Grčke započet u XVIII, uzeo maha u XIX veku, naporedo sa razvojem nacionalnih istorijskih istraživanja kada je Grčka prisvojena ne samo kao zajednička kolevka zapadne civilizacije,[11] već i u pojedinačnim nacionalnim istoriografijama (Detienne 2007, 7). Ovaj proces, kao što je moguće videti iz primera filma *Rimski skandali,* nastavio se i u XX veku i proširio se i na stari Rim. Naime, da je sedma umetnost značajan medij za istraživanje konstruisanja spona između američke i antičke rimske istorije, pisao je Martin M. Vinkler istakavši da je film „jedan od najuticajnijih načina na koji moderna istorija i popularni mediji mogu zajedno obojiti percepciju prošlosti. Uostalom vizuelni mediji su za mnoge postali glavni izvor ’znanja’ o prošlosti." (Winkler 2001, 51)

Nema sumnje da je američka državna ideologija činila brojne napore da uspostavi kontinuitet s antikom i to pre svega rimskom. Primeri kojih je najlakše prisetiti se su svakako američki *senat* (*senatus*), jedan od dva doma u Američkom *kongresu* (*congressus*), što je takođe latinska pozajmljenica, kao i *Kapitol Hil* (*Capitolium*), deo Vašingtona (nazvan po brdu u Rimu) u kome su smeštene zgrade Kongresa i Bela Kuća. Interesantno je napomenuti da pored toga što se grčka i rimska antika konstruisala kao kolevka zapadne civilizacije, ovo diskurzivno pozivanje i povezivanje SAD-a i Rima imalo je još jednu funkciju, a to je uspostavljanje direktne veze između američke istorije i njenih rimskih prethodnika i to kako bi se raskinule spone koje su postojale između severno-američkog Novog sveta i Velike Britanije. Ovo je moralo biti direktno povezano i s Američkom revolucijom tj. osvajanjem nezavisnosti trinaest kolonija u odnosu na Veliku Britaniju nakon Američkog revolucionarnog rata (1775–1783), što je rezultiralo osnivanjem nezavisnih Sjedinjenih Američkih Država. O značaju povezivanja američke i rimske istorije u nastojanju da se pruži otpor i pokaže nadmoć nad Velikom Britanijom, svedoči i jedna od scena u muzeju u kojoj je predstavljena soba koja je posvećena periodu rimske invazije na Britaniju.

Međutim, sama radnja filma *Rimski skandali* zapravo predstavlja jedan iznenađujući obrt u odnosu Amerike prema antičkom Rimu, budući da služi za uspostavljanje jedne neuobičajene spone – ne one koja veliča sebe i svoje pretke, već one koja ukazuje na korupciju i nepravdu, ali i sponu koja služi kao inspiracija za zabavu i uživanje (što jeste tipična veza s antikom).

[11] O razvoju i širenju evropske moderne ideje o Grčkoj kao kolevci zapadne civilizacije i o grčkom duhu kao njenom ključnom narativu, počevši od arheologa i istoričara umetnosti Johana Vinklmana (Johann Winckelmann) i panheleniste i reformatora obrazovanja Aleksandra fon Humbolta (*Alexander von Humboldt*) u XVIII veku, pisala je Staša Babić u knjizi *Grci i drugi* (Babić 2008).

Ova komedija ispunjena je vodviljskim humorom, burleskom, muzikom i plesom, kao i nizom Bazbi Berkli (Busby Berkeley) scena – plesnih koreografija u kojima velike grupe plesačica (*Goldwyn Girls*) stvaraju svojim telima ogromne, često kaleidoskopske figure, dok impresivnost prizora katkada upotpunjuju i pokretne scenografije koje su smeštene u rimske palate. Osim što pruža zabavu i izaziva smeh, ova muzička komedija ispunjena je socijalnim protestom i društvenim otporom, ukazujući na korupciju, nepravde i neosetljivost bogatih i moćnih prema siromašnima i obespravljenima, i to uspostavljanjem direktne paralele između savremenog i antičkog doba, tj. između Amerike i Rima (Rout, Thompson 1990, 2) koja će se u filmskom finalu ipak razrešiti ne kao identifikacija, već kao distanciranje od Rima. Kako su, analizirajući uspostavljanje odnosa između Amerike i Rima na filmu, primetili Džošel, Malmud i Vike: „Najčešće, projekcija je kompleksna i ambivalentna zato što se identifikacija i distanciranje pojavljuju istovremeno" (Joshel, Malmud, Wyke 2001, 9).

Film je snimljen u doba velike depresije, ogromne ekonomske krize koja je siromaštvom, nezaposlenošću i glađu pogodila čitav svet. U tom kontekstu, kulminaciju dela filma snimljenog u američkom ambijentu predstavlja scena u kojoj su žitelji čitavog kvarta ostali bez svojih domova i to kako bi bio izgrađen novi zatvor. Edi novim beskućnicima savetuje da ostanu da žive na ulici, pevajući pesmu *Build a little home*[12]. U ovoj muzičkoj numeri učestvuju svi koji su se tu našli – žene, deca i poneki muškarac. Dok Edi peva kako svi treba da naprave dom pod vedrim nebom, u kome će im zvezdama biti posut plafon, nailaze isti moćnici sa početka filma. Margaret Malmud u vedrini Edijevog pevanja i plesa vidi utopiju (Malmud 2008, 168). Pa ipak, ova scena mogla bi se shvatiti kao ironija, pogotovo ako se uzmu u obzir kritička oštrica čitavog filma, kao i društveni trenutak u kome se na siromaštvo nije moglo zaboraviti. Jasno je da kuća pod sjajem zvezda, vedrina i smeh nikako nisu dovoljni da nahrane gladne i obezbede im dom.

Iznervirani moćnici koji su u pristanku okupljenih da ostanu na ulici i u njihovoj pesmi prepoznali mogućnost otpora, Edija proteruju iz grada i on najednom, u toku šetnje zamišlja kako bi bilo divno nestati iz takvog sveta i otići u stari Rim „gde su muškarci bili pravi muškarci" ("where men were real men"). Dok putuje kroz vreme, na nogama mu se umesto cipela najednom pojave rimske sandale i on stiže tamo kuda „svi putevi vode". U prvom trenutku Edi ne shvata šta se dešava i uvredivši rimske vojnike ponovo zapada u nevolju, da bi na posletku bio zarobljen i odveden na pijacu gde je izložen na prodaju u roblje. Srećom, kupuje ga simpatični i dobronamerni Džozefus koga će Edi nazvati Džo kako bi ime novog prijatelja prilagodio sopstvenom uhu, dok će on za Džozefusa i ostale Rimljane, postati Edip. Ovo Edijevo ime nastalo je bez ikakve aluzije na čuveni mit ili Frojdovu interpretaciju, već je odabrano kao zvučni ekvivalent savremenoj verziji imena.

[12] Tekst Al Dubin, a muzika Harry Warren.

Jedna od zanimljivih scena transvestije je ona u kojoj Edip pokušava da javi Silviji, robinji cara Valerija, da je zaljubljeni Džozef čeka za beg. Naime, nastojeći da se uvuče u odaje namenjene isključivo ženama i to za šminku i negu, Edi odlučuje da se premaže crnom kremom i predstavi kao čuveni etiopijski stručnjak za negu lepote. On se potpuno slobodno šeta kroz ovaj prostor, oličavajući drugost, isto kao i robinje oko njega (bele i crne puti). Fantastična muzička scena u kojoj lepotice plešu zajedno s Edijem (uz pesmu *Keep young and beautiful*[13] napisanu i komponovanu za ovaj film), preokreće se u trenutku kada on nemarno zadigne svoj hiton i kada sevnu njegove bele butine. U tom trenutku žene prepoznaju uljeza – belog muškarca, koji se umešao gde mu mesto nije. One ga pojure poput Bahantkinja koje su jurile, a onda i golim rukama rastrgle (gr. *sparagmos*) grešnog Penteja preobučenog u ženu koji je prisustvovao zabranjenom ritualnom zanosu Menada (Eur. *Bacchae*). Edi ipak uspeva da se spase, uskočivši u bazen iz koga izranja kao dečačić (ovde se radi o drugosti dece za koju ženski prostor takođe nije zabranjen). Ovo čudo moguće je, naravno, u snu, a kako će se ispostaviti, centralni deo filma koji je smešten u starom Rimu i jeste san koji je Edi sanjao.

Zanimljivo je na ovom mestu se osvrnuti i na ambivalentnu poziciju koju žene dobijaju u ovoj sceni – s jedne strane moguća je interpretacija iz perspektive teorije Lore Malvi (Laura Mulvey) o vizuelnom zadovoljstvu i filmu: o muškom pogledu koji je utemeljen u skopofiliji (*scopophilia*), tj. zadovoljstvu posmatranja objektivizovanog ženskog tela u ulozi koja je egzibicionistička (Malvi 2012, 392). S druge strane, pred nama je prizor prostora koji je jasno razgraničen, koji pripada isključivo ženama, u kome se žene neguju ali i međusobno druže i uživaju, u kome njihovo zajedništvo dobija snagu, o čemu svedoči upravo scena prepoznavanja uljeza koji im deluje kao nadmoćan zato što je beli muškarac, iako je zapravo i sam ugrožen i nemoćan.

Nevolje u koje je Edi zapao u starom Rim su mnogobrojne i njegova ideja o idealnoj prošlosti je srušena. Iako je carica Agripa pokazala romantično interesovanje za njega, on je imenovan za carevog pomoćnika koji mora probati imperatorove obroke. Spisak stradalih prethodnika je dug, a Edi se u jednom trenutku zapita da li neko u Rimu uopšte i umire od starosti. Jedna od najkomičnijih scena odvija se u zatvoru u koji je Edi bačen kada je pokušao da spasi princezu Silviju. Tamo sreće čudaka koji se sve vreme smeje i koji mu kaže kako je otkrio tajnu večitog smeha ("a secret of eternal laughter") i čuva je u jednoj bočici – to je zapravo lava iz vulkana koja tera na smeh svakoga ko je udahne, čak i kada je izložen bolu. U komičnim scenama koje se nižu, na još jedan način se problematizuje ono što u osnovi možemo prepoznati i kao odliku svake angažovane komedije – da je smeh, uz domišljatost i inteligenciju koje krase Edija, najmoćnije oružje protiv nepravde, represije i smrti.

[13] Tekst Al Dubin, muzika Harry Warren, izvodi Eddie Cantor.

Jedna od završnih scena filma, pre nego što će se Edi vratiti u američku stvarnost, urnebesna je i smešna trka dvokolicama (inače neizostavni motiv u žanru *mačeva i sandala*). Filmsko finale spojiće dva dela filma u jedan. Naime, u starom Rimu Edi je slučajno prisustvovao sceni u kojoj je Valerije potkupljivao svoje savetnike i dogovarao se da podignu takse. Edi je tada nabasao na ček koji je Valerije ispisao. Iako je najpre pokušao da vrati papir koji je našao, senatori su se oglušili o njegove pozive, a Edi je prokomentarisao: „Kao i svi senatori, ni ovi nikada ne slušaju narod" ("Just like all senators, never listen to the people." 1.11.29' – 32') Kada se vratio u XX vek, iz džepa je izvukao ček koji je bankar Kuper ispisao za šefa policije Zapadnog Rima. Antički i savremeni kontekst se eksplicitno povezuju, a dodirne tačke su korupcija i obespravljenost siromašnih kao i onih koji nisu apsolutno lojalni moćnicima. Ipak, deluje da je američka demokratija manje brutalna i da je pravda ipak dostižna: šef policije je smenjen, a Edi se pojavljuje na novinskim naslovnicama kao heroj koji je otkrio korupciju. Presrećan je kada se probudi u XX veku, a njegov pokušaj da ukaže na nepravdu vodi u srećan kraj. Brojne paralele između Amerike i Rima su kroz čitav film jasne i nedvosmislene, ukazujući na korumpiranost onih koji vladaju i na nemoć potčinjenih, ali na kraju razlika je ipak markirana. Stari Rim je još jednom poslužio kao ogledalo – u kome se prepoznaju sličnosti, ali i razlike između savremenosti i antike.

Žitije Brajanovo

U žanr *mačeva i sandala* spadaju i filmovi sa biblijskim temama, a Monti Pajtoni su 1979. snimili ostvarenje koje parodira ovaj žanr, pod nazivom *Monty Python's Life of Brian,* na srpski preveden kao *Žitije Brajanovo,* budući da opisuje život izmišljenog, trinaestog apostola. Brajan je, naime, rođen istoga dana kada i Isus, i to u Hristovom komšiluku, a proglašen je Mesijom uprkos tome što ga je mučilo kada su ga tako nazivali i vrlo odlučno je to poricao. Film je sniman u Tunisu, a upotrebljena je scenografija napravljena za Zefirelijevu mini-seriju *Isus iz Nazareta*[14] snimanu dve godine ranije (1977).

Žitije Brajanovo predstavlja parodiju biblijskih filmova poput spomenutog *Isusa iz Nazareta* ili *Deset božijih zapovesti*[15], naročito popularnih 1950-ih godina. Ti filmovi sa hrišćanskom tematikom spadaju u širi žanr *mačeva i sandala*

[14] *Jesus of Nazareth.* 1977. Franco Zeffirelli. Tunisia, Morocco, Mexico: ITC Films, RAI.

[15] *The Ten Commandments*, 1956. Cecil B. DeMille. Egypt, USA: Motion Picture Associates (II). Inače ovaj film prestavlja rimejk istoimenog nemog filma koji je takođe režira Sesil Demil 1923. *The Ten Commandments,* 1923. Cecil B. DeMille. USA: Paramount Pictures, Legend films.

sa masovnim scenama, raskošnim palatama i tipiziranim likovima. Tu su nasilni i dekadentni Rimljani i potčinjeni hrišćani i Jevreji. Kao i čitav žanr, i ovi motivi su u *Žitiju Brajanovom* iskarikirani, tj. ni hrišćani ni Jevreji nisu pošteđeni slabosti, dok su surovi rimski vojnici takođe predmet podsmeha – bilo zato što stoje bezvoljno oslonjeni o svoje oružje ili se na silu povinuju svojim nadređenima.

Konkretne pajtonovske parodije epizoda iz Zefirelijevog filma su brojne. Osim cenkanja koje aludira na sličnu scenu na pijaci, jedna od najočitijih parodičnih aluzija jeste Hristova beseda na Gori koja se, umesto u mirnoj i pobožnoj atmosferi osobenoj za scenu iz mini-serijala *Isus iz Nazareta*, odvija u koškanjima i prepirkama koje se završavaju tučom. Na sličan način isparodirana je i scena u kojoj ljudi slede Hrista na početku drugog dela spomenutog ostvarenja, epizodom Brajanovog bežanja od gomile koja ga juri misleći da je Mesija. Tada begunac, u pokušaju da se sakrije, uskače u jamu u kojoj sedi pustinjak koji već osamnaest godina zbog zaveta ćutanja nije ni reč progovorio, ali kada mu Brajan slučajno skoči na nogu, njegov zavet propada, pa on napokon počinje da priča i time otkriva skrivenog Brajana.

U filmove sa hrišćanskom tematikom pripada i čuveni istorijski epski film *Ben Hur* [16] iz 1959. godine u režiji Vilijama Vajlera (William Wyler) sa Čarlton Hestonom (Charlton Heston) u glavnoj ulozi. *Žitije Brajanovo* parodira i ovaj film i to ne samo, kako je očekivano, u već spomenutim opštim motivima već i u špici i uvodnoj sceni. Naime špica filma *Žitije Brajanovo* inspirisana je plakatom za Ben Hura na kome je u kamenu isklesan naslov ovog epskog spektakla. Pajtonovska špica je razrađena verzija ove ideje – zabavna i uvrnuta. Najpre je u kamenu isklesan naziv filma, da bi se u letu nebom raspao, nakon čega padaju Pajtonovci u kamenu. Kroz čitavu animiranu špicu (još jedan element tipičan za stvaralaštvo ove trupe) grade se rimske građevine sa lukovima u kojima su uklesana imena onih koji su učestvovali u snimanju filma, ali se sve vreme to ruši i transformiše u nadrealnoj animaciji kroz koju povremeno proleće glava skulpture Avgusta iz Prima Porte.

Žitije Brajanovo nema književni predložak i ne bavi se direktno Isusom uprkos činjenici da Brajan na njega podseća i da su ga ljudi u filmu sa Hristom pomešali. Da zabune za gledaoce ne bi bilo, Isus se u filmu dva puta pojavljuje: na rođenju i kada drži Besedu na Gori. Ove scene su autori često isticali kao dokaz da se film odnosi prema Hristu sa poštovanjem i da ne ismeva veru[17], već pre svega odnos prema veri, karaktere, ljudsko ponašanje (naročito u masi), koje je, uostalom, i samo hrišćanstvo svojim idejama trebalo da koriguje. Pa ipak, film

---

[16] *Ben-Hur.* 1959. William Wyler. USA, Italy: MGM.

[17] Od prvobitne ideje da se snimi film *Isus Hrist: Čežnja za slavom* odustalo se i to, kako je istakao Majkl Pejlin u intervjuu za BBC (emisija *Friday night, Saturday morning,* 9. Novembar 1979) zato što je „bilo malo toga što bi mogli ismejati u Hristovom životu”. Vid. https://www.youtube.com/watch?v=1ni559bHXDg

se našao na snažnom udaru kritike pojedinih hrišćanskih i jevrejskih grupa, a bio je čak i zabranjen u Irskoj, Norveškoj, Italiji, delovima Sjedinjenih Američkih Država (gde su deca uzrasta do šesnaest godina mogla da ga gledaju samo uz pratnju roditelja) i Velike Britanije. Ovakva reakcija zapravo nije bila preveliko iznenađenje, a predvidela ju je i produkcijska kuća EMI koja je odustala od snimanja filma, iako je ugovor već bio potpisan. Posle brojnih bezuspešnih pokušaja da se pronađu producenti, kada se već mislilo da od ove biblijske komedije neće biti ništa, u pomoć je priskočio jedan od Bitlsa – Džordž Harison (inače se kratko pojavljuje kao gospodin Papadopulos). Kako je sam Harison rekao povodom filma koji je žarko želeo da vidi: „Kupio sam najskuplju bioskopsku kartu koja je ikada prodata"[18].

Za pisanje scenarija i snimanje filma, Pajtonovci su (Graham Čapman, Džon Kliz, Erik Ajdl, Teri Gilijam, Majkl Pejlin i Teri Džons)[19], pored Novog Zaveta, temeljno proučili i tekstove o istoriji i svakodnevici Judeje u I v. n. e., kao i kritičke studije jevanđelja (Pythons, *Autobiography,* 355–56; Crossley 2011, 98).[20] Pažljivo se pripremivši za snimanje istorijski dobro utemeljene priče u koju su uneli fantaziju, još jednog apostola, mnogo humorističkih obrta i inverzija, nanizali su teme i motive koji prevazilaze biblijski spuf. Naime, u ovom filmu koji se bavi antičkim periodom ljudske istorije i prostorom značajnim za čitav hrišćanski svet, pravi se zanimljiva humoristička inverzija uplitanja savremenosti u prošlost, gde se na neposredan način artikuliše neizbežni aspekt svake recepcije, a to je da se ona uvek odvija u izmenjenim istorijskim, društvenim i političkim kontekstima i da od njih zavisi. Da su Pajtonovci bili svesni ove činjenice i da su se postavili prema njoj kritički i sa humorom (što je spoj koji im je svojstven), svedoči scena u kojoj se narod okuplja da sluša Hristovu besedu na gori. Na filmskom platnu se najpre pojavljuje natpis „Judeja, 33. g. n. e.", a potom „otprilike u vreme za čaj", kao ukrštanje istorijskog događaja sa vremenskom referencom na britanski popodnevni ritual. Ovaj eksplicitni anahronizam treba razumeti kao svest o pogledu u prošlost koji je neizbežno ograničen perspektivom i kontekstom iz koga se posmatra.

---

[18] https://www.theguardian.com/film/2019/apr/03/george-harrison-beatle-monty-python-life-of-brian-handmade-studios. *How George Harrison – and a very naughty boy – saved British cinema* by Nicholas Barber, The Guardian, 3. 4. 2019.

[19] U pisanju scenarija učestvovali su svi Pajtonovci zajedno, s tim što je režiser bio Teri Džons. Interesantno je da je pajtonovski duh koji se u osnovi zasnivao na humoru koji je ismevao svaki autoritet, podrazumevao i jednu vrlo demokratsku praksu koja se sasvim uklapa u načela ove grupe, a to je zajedničko i nehijerarhizovano stvaralaštvo. Kao i inače, svi su i glumili, a svako se pojavljivao u više različitih uloga.

[20] Svi članovi trupe, osim Teri Gilijama koji je Amerikanac (inače je u početku radio samo animacije, da bi ubrzo postao punopravni član) studirali su na prestižnim britanskim univerzitetima – Oksfordu ili Kembridžu, a Teri Džons je i kasnije nastavio da se bavi, između ostalog, i srednjovekovnom istorijom.

Zanimljiv detalj je da u epizodi Hristove *Besede na gori,* prepoznajemo škotski akcenat, što je zapravo prikladna adaptacija za britansko uvo, jer je Galileja iz koje je potekao Isus bila siromašnija od Judeje i nalazila se na severu, a stanovnici ovih oblasti razlikovali su se po govoru. Pored toga, postojale su i brojne predrasude o ljudima sa severa o čemu se može pročitati u *Jevanđelju po Jovanu* kada izbije rasprava oko toga da li je Isus stigao iz Galileje (knj. 7, 40–44).[21]

Poigravanje sa vremenom, prostorom, kontekstom, pa i samim odnosom prema antičkoj prošlosti ipak je najubedljivije u komičnoj epizodi u kojoj je Brajan – pošto je postao član Narodnog fronta Judeje – dobio zadatak da na zidovima palate napiše Rimljanima da idu kući. Naime, na Brajanov grafit „Romanes eunt domus" reagovali su rimski legionari zbog grešaka koje je napravio. Ne obrativši pažnju na sadržaj rečenice, Brajana su (Graham Čapman), kao na času latinskog, doduše krajnje strogo, pod pretnjom smrću – što je moguća parodija na nekadašnju britansku surovost u obrazovnim institucijama – pitali da analizira rečenicu i svaku reč u njoj (deklinacije i padeže imenica, vreme, lice i način glagola) kako bi pravilno napisao imeprativ: „Romani ite domum!" i dali mu zadatak da to ispiše sto puta. Kada je Brajan nakon cele noći obavio zadatak, pojavili su se isti legionari, ovaj put da ga gone zbog sadržaja rečenice. Da li je ovo bila ideja Džon Kliza koji je jedno vreme predavao latinski u školi, ili nekog drugog od Pajtonovaca koji su svi učili latinski, možemo samo da nagađamo.

Već je bilo reči o tome da film ne ismeva veru već vernike. Scena koja svedoči u prilog ovoj tvrdnji se dešava za vreme Hristove Besede na Gori koja predstavlja parodiju slične scene iz serije *Isus iz Nazareta.* Već spomenuti citat iz Jevanđelja po Jovanu i rasprave u vezi sa Isusovim poreklom, mogao je biti povod da se sukob veže upravo za ovu situaciju. Deo okupljenih, među kojima i žena kojoj mali crni dečak, očito rob, sve vreme drži suncobran, još jedan bračni par (koji se prepire i međusobno i sa drugima) i čovek koji stoji kraj njih i provocira ih, upadaju u svađu i tuču. Osim ovog sukoba, scenu prati i niz nesporazuma koji se u potpunosti kose sa rečima koje Hrist tog trenutka izgovara. Naime, kada Hrist kaže: „Blessed are the peacemakers", neki od okupljenih čuju „Blessed are the cheesemakers", pa se tako umesto blagoslovenih koji donose mir, pojavljuju blagosloveni koji prave sir.

Iako se u filmu pojavljuju i glumice, jedna od uobičajenih komičnih pajtonovskih procedura je transvestija, tj. preoblačenje muškaraca u žene. Zanimljivo je da je standardna praksa u antičkom pozorištu, u kome se žene nisu mogle pojavljivati kao glumice, bila da muškarci glume žene.[22] Ovu transvestiju i inverziju su Pajtonovci često koristili kao mogućnost humorističkih obrta. Tako

[21] 41. Drugi govorahu: Ovo je Hristos. A jedni govorahu: Zar će Hristos doći iz Galileje? 42. Zar ne reče Pismo da će Hristos doći od sjemena Davidova i iz sela Vitlejema gdje bješe David?43. Tako nastade razdor u narodu zbog njega. 44. A neki od njih htjedoše da ga uhvate; ali niko ne metnu ruku na njega. *Jevanđelje po Jovanu,* 7. 40–44.

[22] O nemogućnosti žena u antici da glume, tj. da govore u svoje ime, ali i o femininim mehanizmima i transvestiji kao glavnim odlikama antičkog pozorišta, vidi više u Zeitlin 1990.

Teri Džons glumi isparodirano grubu, prostu, priglupu, ali i krajnje neposrednu Brajanovu majku, Mendi Koen. Ona psuje kad god joj se ukaže prilika, raspituje se kod tri mudraca da li je svako ko je rođen u znaku Jarca Mesija i rasteruje Brajanove sledbenike objašnjavajući im da u kući možda ima haos (mess), ali da Mesije nema. Sve ove scene, kao i čitav film, odlikuje bahtinovski karnevalski duh inverzije, oslobađanja, preokretanja sveta naglavačke u kome psovke, humor i smeh dobijaju moć da ponište hijerarhije i autoritete, ismevajući svakoga (Bahtin 1978, 17). Kao što je već bilo reči, jedna od glavnih humorističkih procedura usmerena je i na sam žanr kroz parodiju, koja se konstruiše u intertekstualnom miljeu kao komična verzija i komentar ozbiljnog, često epskog predloška (Rose 2014, 552–553).

Tako uvodna scena sa zvezdanim nebom i posetom tri mudraca tek rođenom Mesiji ili bar onome za koga se najpre mislilo da je Mesija u *Žitiju Brajanovom* veoma liči na uvodnu scenu epskog istorijskog filma *Ben Hur* – i po zvezdanom nebu i po muzici. *Pajtonovci* od ove scene prave *spuf*, preokrećući scenu, najpre time što Brajanova majka pada sa stolice, a potom i njenom grubošću, nastojanjem da ih izbaci dok ne čuje da su doneli poklone. Napokon i scenom u kojoj joj tri mudraca oduzimaju poklone kada shvate da nisu stigli na pravu adresu.[23]

Vratimo se transvestiji. Pored toga što ova procedura predstavlja brisanje granica i preokretanje sveta naglavačke, u filmu se kroz nju problematizuje i pitanje transrodnosti u liku Stena koji želi da bude Loreta (Erik Ajdl). Scena u kojoj on to objašnjava svojim prijateljima komična je isto kao i ona u kojoj Brajan ispituje svoju majku – koja je upravo stavila bradu (još jedno preoblačenje) – zašto je ženama zabranjeno da prisustvuju kamenovanju, na šta ona odgovara – „jer je tako zapisano". Prodavac brada obraća se još jednoj prolaznici, koja nema vremena za kamenovanje: magarac joj se toliko umorio da mora da ga ponese na ramenima. Osetljivost Pajtonovaca za potčinjen položaj žena očigledna je u navedenim scenama koje aludiraju na (zvaničnu) zabranu da žene prisustvuju javnim događajima (a da nisu prerušene u muškarce) kao i onoj u kojoj žena tegli magarca.[24] Pored toga, humor višestruko meandrira, jer scena zabrane prisustva kamenovanju otvara još jedno važno pitanje, a to je voajerizam mase i uživanje u posmatranju tuđe nesreće, pa i učestvovanju u kolektivnom linču. Iako, bez sumnje, paradigmatične u tom smislu jesu gladijatorske borbe u Rimu – možda ova tema danas ima novu aktuelnost kroz preplavljenost *reality show* programima i drugim medijskim sadržajima u virtuelnom prostoru koji poništavaju mogućnost privatnosti.

---

[23] U terminološkom smislu razlika između *spufa* i parodije je što se spuf pre svega bazira na nonsensu i što je dobronamerniji od parodije ne noseći u sebi političke i društvene žaoke. Saunders ga definiše kao „zabavnu satiru i prijateljsku parodiju" (Saunders 2014, 730).

[24] Zanimljiv podatak je da je Erik Ajdl u trenutku kada je bio predsednik kluba *Cambridge Footlights Comedy Club* 1964. godine doneo odluku da i žene mogu biti primljene u klub.

Komične i apsurdne situacije se u filmu prelivaju jedna u drugu, suptilne i višeznačne. Smeh koji izazivaju se niže nakon različitih scena, ali složenost i delikatnost pajtonovskog humora u ovom filmu vodi do toga da se zapravo ne smejemo svi potpuno istim, ali uvek uvrnutim i apsurdnim značenjima. Jer neko će se nasmejati samoj ženi koja na remenima tegli magare, neko asocijaciji na čuvenu antičku skulpturu mladića koji nosi tele – Moshoforosa, a neko će u tome videti suptilnu kritiku patrijarhata.

U filmu se pojavljuje nekoliko političkih pokreta koji se bore protiv Rimljana: Judejski narodni front, Narodni front Judeje, Judejski narodni popularni front i Popularni front, a svi međusobno mrze jedni druge. Psihološki portret članova ideoloških grupa i međusobnog odnosa tih grupa imaju vrlo jasnu žaoku usmerenu na savremene političke organizacije i pokrete koji u svojoj osnovi nisu mnogo različiti, ali su i male razlike dovoljne da budu izvor sukoba, čak i kada je reč o borbi za iste ili za slične ideale. U osnovi se film obrušava na pokrete koji su nominalno anti-autoritarni, kao i na njihove sledbenike koji gaze osnovne ideje za koje se sami zalažu i to upravo onda kada nastupaju kao grupa, gubeći individualnost.

Individualnost je značajna tema filma i u tom smislu je zanimljiva scena u kojoj Brajan pokušava da rastera masu okupljenu ispred njegove kuće: „Pogrešno ste shvatili, ne treba nikoga da pratite. Morate da mislite svojom glavom. Vi ste svi individue. Vi ste svi različiti." I dok masa za njim ponavlja sve što je rekao, samo jedan čovek se izdvaja i kaže „Ne, ja nisam". U ovoj sceni humor se konstruiše kroz paradoks značenja (u širem smislu – inkongruenciju, kao jednu od tri osnovne pobude smeha)[25], jer on zapravo jedini čuje šta je Brajan rekao i kroz suprotstavljanje pokazuje da se slaže sa njim, utoliko što razmišlja svojom glavom, odbijajući da se kao ostali u masi slepo povinuje.

Pored toga, kroz humor se problematizuje i pitanje konstruisanja neprijatelja i odnosa prema njemu (Brajan će u jednom trenutku shvatiti da mu je otac Rimljanin), što je česta tema u antropološkim, psihološkim i sociološkima raspravama. Tako se u sceni kada Narodni front Judeje priprema napad na Rimljane, okupljeni najpre žale na sve što su im Rimljani loše učinili i to generacijama – „njihovim očevima" i „očevima očeva" i „očevima očeva očeva" itd. Ovo pozivanje na pretke i na prošlost je standardna procedura, prepoznata u antropologiji, koja se koristi u konstruisanju tj. *izmišljanju* tradicije, o čemu je pisao Erik Hobsbom uočivši da pozivanje na starinu, bez obzira je li utemeljeno ili nije (a najčešće nije) daje određenoj praksi/prazniku/tradiciji „težinu" i funkcioniše kao garancija postojanosti (Hobsbom 2011, 23).

U sceni, nakon pitanja „Šta su oni ikada učinili za nas?", stižu odgovori da su izgradili puteve, akvadukte, kanalizaciju, doneli medicinu, obrazovanje, iriga-

[25] Detaljnije o istorijatu tri grupe teorija koje smeh vide kao posledicu 1) osećaja superiornosti, 2) olakšanja ili 3) inkogruencije (Critchley 2002, 2: Stevanović 2020, 1197–1198.).

cioni sistem i vino. Uprkos svemu tome, Rimljani su označeni kao neprijatelji i to kao inkarnacija zla. Zanimljiva reaktuelizacija ovog skeča pojavila se na *You Tubu* uoči britanskih izbora 2019. godine u kome je govor u parlamentu strastvenog zagovornika bregzita, Borisa Johnsona, dabovan dijalogom iz opisane scene s tim da se na mestu Rimljana našla Evropa.[26]

Film se završava scenom u kojoj jedan od Brajanovih sapatnika razapetih na krst (što je bila uobičajena vrsta kazne u Judeji toga doba) počinje da peva pesmu *Always look at the bright side of life (and death) – Uvek gledaj svetlu stranu života (i smrti)* – peva Erik Ajdl koji je pesmu i napisao[27] – a nakon spominjanja smrti mi vidimo kako već mrtva tela pomeraju noge u ritmu muzike. Ovaj gorko-smešni kraj verzije mrtvačkog plesa (*Danse Macabre*) nas naposletku dovodi do pitanja da li se u ovoj komediji, koja parodira u to doba veoma popularne filmove sa biblijskim i antičkim temama, mogu prepoznati i elementi crne komedije. Svakako da mogu, jer crni humor uvek nastaje kroz smeh (parodiju, satiru ili burlesku) koji je potekao iz miljea smrti i to tako što suprotstavlja različite društvene teme (sujetu, moć, gordost, silu, ograničenost, ljudske slabosti) sa krajnjim metafizičkim pitanjem života, a to je njegov kraj (Stevanović 2019, 1197–1198).[28] Tako, ova komedija koristi humor kao anti-autoritarnu proceduru koja nije samo usmerena na ismevanje (a time i savladavanje teškoća ljudske svakodnevice), već ima za cilj da oslobodi ljude straha od neizbežnog kraja, donoseći im slobodu a time i ogromnu životnu moć.

Zaključak

Oba filma o kojima je bilo reči predstavljaju parodiju žanra *mačeva i sandala,* koja se konstruiše u intertekstualnom miljeu kao komična, pa čak i podrugljiva verzija i komentar ozbiljnog predloška ili predložaka koji su se odomaćili i stekli popularnost (Rose 2014, 552–553). Interesantno je da ova procedura kao i termin potiču iz antike (*parōidia)*, označavajući parodirane epove, poput Hegemonove *Gigantomahije* ili *Borbe žaba i miševa (Batrachomyomahia)* koja se pripisuje Hiponaktu iz Efesa ili Pseudo-Homeru (Bandić 1985, 528). I dok se oba filma poigravaju i ismevaju tipične elemente samog žanra (u *Rimskim skandalima* tu je komična scena trke dvokolica, infantilni imperator, zavodljiva i zla carica, romansa, sukob sa legionarima; u *Žitiju Brajanovom* parodiraju se odnos

26 https://www.youtube.com/watch?v=cOfffyn4SWI

27 Pesma je inače doživela ogromnu popularnost, a Erik Ajdl ju je izveo (sa nešto izmenjenim tekstom) na zatvaranju Olimpijskih igara u Londonu 2012. godine.

28 Iako mnoge teorije humora smeštaju nastanak ovog fenomena u XX vek, crni humor fenomen povezan sa narodnom kulturom i može se pronaći u grčkoj antici (Stevanović 2019).

prema Mesiji, masovne scene i tipizirani likovi: Rimljani, hrišćani i Jevreji), uplitanje u sadašnjost odvija se na različite načine. U filmu *Rimski skandali* donekle su razdvojeni prošlost i sadašnjost, budući da se film delimično i odvija u američkom gradu početkom XX veka. U filmu *Žitije Brajanovo* takođe postoje anahronizmi, ali oni su, kako je to i svojstveno pajtonovskom humoru, mesta poigravanja i preispitivanja savremenog odnosa prema prošlosti (već je bilo reči o Hristovoj besedi na Gori koja se održava u vreme za čaj i o sceni u kojoj legionari naređuju Brajanu da ispiše pravilno grafite o njihovom proterivanju). Pored toga, prepoznatljiva je i eksplicitna politička satira, naročito u scenama gde se ismevaju različite antiautoritarne partije sličnih opredeljenja i malih razlika, koje dolaze u sukob. Kao društveno angažovani i savremeni, mogu se razumeti i komentari šovinističkog odnosa prema ženama. Aktuelna politička satira u *Rimskim skandalima* višeslojna je i prati čitav film – preispitujući istovremeno ne samo odnos društvene elite prema siromašnima (kroz procese identifikacije i diferencijacije sa Rimljanima), već i upotrebu rimske antike za *izmišljanje* američke *tradicije* (Hobsbom i Rejndžer 2011). Ako ovo pitanje postavimo iz teorijske perspektive, njime se bavi i *Žitije Brajanovo* u sceni „Šta su Rimljani ikada učinili za nas?”, gde se na humoristički način preispituje pozivanje na pretke i na prošlost, što je upravo procedura koju je Hobsbom prepoznao kao jednu od ključnih u *izmišljanju tradicije,* istakavši kako prošlost (bez obzira na istinitost) služi kao argument i garancija postojanosti i vrednosti (Hobsbom 2011, 23). I tako dolazimo do teorijskog pitanja i pristupa postavljenog na početku ovog rada, kada je naglašeno da se recepcija antike bavi upravo preispitivanjem načina na koje se antika koristi u različitim sferama – umetničkim praksama, književnosti, pozorištu, filmu, arhitekturi – ali i za ispisivanje različitih tradicija. Preispitivanje ovog fenomena moguće je ne samo kroz istraživačke, već, kao što se to vidi iz ovog rada, i kroz umetničke prakse.

Film *Brajanovo žitije,* komedija o trinaestom apostolu, mogla bi se dovesti u vezu i sa veoma popularnim parodijama žitija svetaca iz poznog srednjeg veka na latinskom, među kojima su najpopularniji fiktivni sveci bili sv. Nemo (sv. Niko) i sv. Invicem (sv. Naizmenično) (Bayless 1999, 57). Zanimljivo je da je i sv. Nemo, isto kao i Brajan iz čuvenog filma, bio Hristov savremenik i često je sa njim upoređivan. Ovaj komički žanr pripada ogromnom korpusu smehovne književnosti srednjeg veka koji se naziva *parodia sacra* (sveta parodija) i obuhvata parodijske dublete „bukvalno svih momenata crkvenog kulta” (Bahtin 1987, 21). Ključ razumevanja tolerancije prema takvim humorističkim formama moguće je pronaći u Bahtinovoj teoriji prema kojoj se u karnevalskom duhu – ograničenom na karnevalsko vreme ili na žanrove smehovne kulture – granice brišu, sve je preokrenuto naglavačke i sve dozvoljeno, a bezgranična sloboda zbijanja šala sa svim i svakim utemeljena je u prastarom svetonazoru u kome je i smešan aspekt stvarnosti bio prožet svetošću i preporodom. I to je razlog što od antike do danas nema nedozvoljenih tema kada je reč o komediji ili vicu.

Tabu tema nema ni u filmovima *Rimski skandali* i *Žitije Brajanovo*, a parodijske procedure su kompleksne i poigravaju se ne samo žanrom i njegovom ironizacijom, već i brojnim aktuelnim, često kompleksnim društvenim temama - kroz satiru, verbalne bravure i različite humorističke obrte.

Literatura

Amadu, Kristina. 2019. *Šta je antika?* Prevela Jelena Loma. Loznica: Karpos.

Babić, Staša. 2008. *Grci i drugi.* Beograd: Clio.

Bakogianni, Anastasia. 2016. „What is so ‘classical’ about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects“. *Codex – Revista de Estudos Clássicos* 4 (1): 96–113. DOI: 10.25187/codex.v4i1.3339

Bayless, Martha. 1999. *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bandić, I. Miloš. 1985. „Parodija“. *Rečnik književnih termina*, uredio D. Živković, 527–528. Beograd: Nolit.

Barthes, Roland. 1999. „Smrt autora“. *Suvremene književne teorije,* priredio i preveo M. Beker, 197–201. Zagreb: Matica hrvatska.

Bahtin, Mihail Mihajlovič. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse.* Preveli I. Šop, T. Vučković. Beograd: Nolit.

Berg, A Scott. 2013. *Goldwin. A biography.* London, New York, Toronto, New Delhi: Simon & Schuster.

Crossley, G. James. 2011. „The Life of Brian or Life of Jesus? Uses of Critical Biblical Scholarship and Non-orthodox Views of Jesus in Monty Python’s *Life of Brian*“. *Relegere: Studies in Religion and Reception* 1, *no.* I: 93–114. DOI: https://doi.org/10.11157/rsrr1–1-10

Detienne, Marcel. 2007. *The Greeks and Us. A Comparative Anthropology of Ancient Greeks.* Translated by Janet Lloyd. Cambridge: Polity Press.

Fleming, Katie. 2006. „The Use and Abuse of Antiquity“. In *Classics and the Uses of Reception,* edited by Chalres Martindale and Richard F. Thomas, 127–137. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura.* Beograd: Clio.

Gavrilović, Ljiljana. 2006. „Muzeologija u vakuumu“. *Etnoantropološki problemi* 1 (1): 45–58. https://doi.org/10.21301/eap.v1i2.3

Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec.* Madison: University of Wisconsin Press.

Hardwick, Lorna and Christopher Stray. 2011. „Introduction: Making Connections“. *A Companion to Classical Receptions,* edited by L. Hardwick and C. Stray, 1–11. Hong Kong: Wiley.

Hobsbom, Erik. 2011. „Uvod“. *Izmišljanje tradicije,* uredili ErikHobsbom i Rejndžer Terens, 9–26. Beograd: XX vek.

Hobsbom Erik & Rejndžer Terens. 2002. *Izmišljanje tradicije.* Prevele Slobodanka Glišić i Mladena Prelić. Beograd: XX vek.

Joshel, R. Sandra, Margaret Malmud and Maria Wyke. 2001. „Introduction“. *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture,* edited by Sandra R. Joshel,

Margaret Malmud and Donlad T. McGuire, Jr, 1–22. Baltimeor and London: The John Hopkins University Press.
Ludot-Vlasak Rnan. 2015. „Introduction: The Poetics and Politics of Antiquity in the Long Nineteenth Century“. *Transatlantica, Revue d'etudes américanes. Anemrican Studies Journal* 2: 1–5. http://journals.openedition.org/transatlantica/7830
Macdonald J. Sharon. 2003. „Museums, national, postnational and transcultural identities“. *Museum and Society* 1 (1): 1–16.
Malmud, Margaret. 2008. „Sword-and-Scandals“. *Arethusa* 41 (Winter): 157–183.
Malvi, Lora. 2012. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“. *Studije kulture,* priredila Jelena Đorđević, prevela Ljiljana Marković, 387–409. Beograd: Službeni glasnik.
Maričić, Gordan, Ifigenija Radulović and JelenaTodorović. 2018 „Two radio dramas of Love, Hate and Revenge“, *Istraživanja* 29. DOI: https://doi.org/10.19090/i.2018.29.176–191
Rose, A. Margaret. 2014. „Parody“. *Encyclopedia of Humor Studies*, edited by Salvatore Attardo. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.
Routt, D. William D and Richard J Thompson. 1990. „'Keep Young and Beautiful': Surplus and Subversion in Roman Scandals“. *Journal of Film & Video* 42 (1): 17–35.
Skoje, Matilde. 2016. „Antika na filmu“. *Antičko nasleđe i njegova evropska recepcija,* priredili Matilde Skoje i Jert Vestrhejm. Prevela Jelena Loma, 363–401. Loznica: Karpos.
Stevanović, Lada. 2019. „Crni humor na filmskom platnu: od narodne do popularne kulture“. *Etnoantropološki problemi* 14(4): 1187–1201. DOI https://doi.org/10.21301/eap.v14i4.6
Stevanović, Lada. 2020. *Antika i mi(t).* Beograd, Loznica: EI SANU i Karpos.
The Pythons. 2003. *The Pythons: Autobiography.* London: Orion.
Winkler, M. Martin. 2001. „The Roman Empier in American Cinema after 1945“. *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture,* edited by Sandra R. Joshel, Margaret Malmud and Donlad T. McGuire, Jr., 50–76. Baltimeor and London: The Johns Hopkins University Press.

Lada Stevanović
Institute of Ethnography SASA, Belgrade, Serbia

Humour and Antiquity in Film:
Roman Scandals and Monty Python's Life of Brian

Antiquity appears in films from the very beginning of cinema. As in other examples of reception, the presence of antiquity depends on the context of reception, the specificity of the medium which includes the relationship with the audience, as well as the personal mark of the author. The subject of this paper are two movies set in antiquity: *Roman Scandals* (1933) and *The Life of Brian* (1977). Both films are comedies, the plots of which are set in the ancient past, and both are satirical, meaning that they have a contemporary social sting. Also, both comedies belong to the genre of swords and sandals (if we take this as an umbrella term for all films related to antiquity, and not only the epic sagas of the mid-1950s

and 1960s), revealing a similar, parodic attitude to the mentioned genre. The film Roman Scandals, a musical comedy with elements of burlesque, is set both in contemporary America (the midwestern city of West Rome) and ancient Rome, constructing the complex process of identification and differentiation with ancient Rome. All this has to do with the remarkable usage of Rome in American culture and history, especially since the time when America started to break ties with Britain. This is explicitly marked in the scene of the exhibition in the Museum of Rome, which, as it is emphasized, belongs to the period of the Roman invasion of Britain. Humorous twists are numerous, being constructed in language, in problems of adaptations and dialogues between cultures, and in the parody of the genre and its motifs. The Life of Brian also parodies the genre of swords and sandals and its subgenre – biblical and Christian movies. Although both films are set in antiquity, the humorous procedures construct the satirical tone, which always bears a contemporary social sting. The anachronisms, and overlapping of history and contemporariness are constructed differently in those two films. However, they both raise, among other things, a question crucial for the research field of classical reception (to which this paper belongs), and that is the way in which antiquity is used in the invention of tradition (Hobsbawm). The paper also gives attention to the genre of parody, which already appeared in antiquity, continuing its existence through the Middle Ages, especially regarding the sacred texts and forms which, according to Bakhtin, all had their parodic version. In view of the fact that both films construct humour in numerous ways, the paper focuses particularly on the humorous procedures set in the context of antiquity, which among other things, raises the question of the attitude towards antiquity that these films pose.

Key words: Roman Scandals, Life of Brian, antiquity, film, parody

L'humour et l'Antiquité au cinéma:
Scandales romains et La Vie de Brian

Le présent travail traite deux films à motifs antiques: *Scandales romains* (1933) *et La Vie de Brian* (1979). Les deux films sont des comédies qui, bien que leur action soit située – du moins en partie – dans l'Antiquité, contiennent en réalité une satire sociale de l'actualité. Quelle est la signification de l'Antiquité dans ces comédies et de quelles manières s'y construit l'humour? Quelles sont les questions que la réception de ces deux films peut poser? Qu'est-ce que la parodie et de quelle manière à travers ce genre peut-on établir un lien avec l'Antiquité?

Mots clés: Scandales romains, La Vie de Brian, Antiquité, film, parodie

Primljeno / Received: 6.11.2020.
Prihvaćeno / Accepted: 30.11.2020.